

HISTORIOGRAFIJA KAO SVJEDOČENJE. JOSIP ANDREIS O HRVATSKOJ GLAZBI 20. STOLJEĆA

EVA SEDAK

*Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti
Zrinski trg 11, 10000 ZAGREB*

UDK/UDC: 78.072:78.03(497.5)''19'' Andreis

Izvorni znanstveni rad/
Original Scientific Paper
Primljeno/Received: 23. 5. 2009.
Prihvaćeno/Accepted: 17. 6. 2009.

»Was ich in diesen skizzenhaften
und von Unsicherheiten
getragenen Ausführungen über
die Musik nach 1950 vor allem
habe andeuten wollen, ...«¹

Nacrtak

Dio spisateljskog opusa Josipa Andreisa koji se bavi hrvatskom glazbom 20. stoljeća unatoč opsegu i važnosti nakon njega objavljene stručne literature o istom predmetu, danas još uvijek nailazi na zamjetnu recepciju, što obvezuje da ga se ne samo pozorno kritički promotri nego i sagleda u kontekstu uvjeta i potreba vremena u kojemu je nastajao. Pokušaj takvog motrenja otkriva povremene napukline između načelnih, deklarativnih i normativizirajućih okvira u koje Andreis smješta svoje

povjesničarsko kazivanje i partikularnih interpretacija koje bi im trebale biti dokazom. Budući da se čini kako u naknadnoj recepciji njegovih tekstova njihov metaforički sloj nadživljuje onaj faktografski, svijest o takvim napuklinama dobiva na važnosti omogućavajući podjednako kritički odmak od napisanog kao i bolje prepoznavanje njegovih implicitnih stavova.

Ključne riječi: povijest glazbe 20. stoljeća, Josip Andreis, povijest hrvatske glazbe, nacionalizam, modernizam.

Posljednji odlomak Eggebrechtove monumentalne povijesne sinteze objavljene svega tri godine pred njegovu smrt, bavi se »20-im stoljećem«, zaprema jedva osamdesetak od blizu 900 stranica knjige, a počinje poglavljem pod naslovom »Na rubu povijesti«. Njega autor otvara citatom s kraja Handschinova »Pregleda

¹ Hans Heinrich EGGBRECHT: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Piper, München — Zürich 1996, 825.

povijesti glazbe« iz 1948. godine, u kojemu ovaj u svega nekoliko rečenica skreće »pogled na novu glazbu« smatrajući nemogućim tek ukratko objasniti gdje su korijeni njezinim pojavama i kamo one vode. Ovu Handschinovu suzdržljivost Eggebrecht prepoznaje kao povjesničar ev oprez koji »niti danas nije na odmet kada se kazivanjem povijesti dopre u 'dvadeseto stoljeće'«, što na kraju knjige potvrđuje i priznanjem vlastite »nesigurnosti« pri suočenju s »glazbom nakon 1950«. Tako dvojbe pred su-vremenošću prelaze iz ruke u ruku, potvrđujući sadašnjost kao najteži povjesničar ev zadatak. Jer, dakako, mnoge koordinate uz čiju se pomoć povjesničar tradicionalno kreće po terenu prošlih zbivanja više ne funkcioniraju. Kriteriji kontinuiteta, razvoja i uzročno-posljedičnih veza, koje ionako suvremena historiografija sve češće stavlja pod znak pitanja, za tumačenje sadašnjosti jedva da su upotrebljivi. Jednako tako i vrijednosni kriteriji mjereni »odolijevanjem vremenu«.² Prosudbene nedoumice nije moguće ispričati ni manjkavošću ili nedostupnošću podataka. Naprotiv, njihova količina i blizina ugrožavaju prepoznavanje povijesnosti, koju uvijek čini tek plodonosna mješavina »realiteta i tajne«.³ Nastoji li je, pak, dokučiti prema konceptu L. B. Meyera i razumijevanje povijesti kao konstrukta primijeniti i na sadašnjost,⁴ povjesničar će se, kako sugerira živopisna parabola L. Treitlera, naći u apsurdnoj ulozi graditelja bez nacrt a zatrpanog urušenim materijalom.⁵ I zato povjesničar pred sadašnjošću ili odustaje ili svjesno postaje njezinom žrtvom, nadajući se da će plemenitost toga čina sama po sebi, kad-tad uroditi plodom.

Pisac u svom vremenu

Nešto više od pet desetljeća što ih uokviruju godine 1928. i 1982., unutar kojih nastaje sveukupni spisateljski opus Josipa Andreisa, obuhvaćaju dramatični glazbeno-povijesni lûk »od dodekafonije do postmoderne« i teška su zadaća za svakog svjedoka-kroničara. Na njihovu je početku Andreisova bilješka o muzici

² »Was von den Musikwerken die Zeit überdauern wird und ob überhaupt das Überdauern ein Wertkriterium der Werke bleibt [...] das alles ist uns unbekannt und verschlossen.« *Ibid.*

³ »Man kann jedoch den Sinn historischer Ereignisse nicht darstellen ohne sie zu symbolisieren und zwar deshalb nicht, weil 'Geschichtlichkeit' selbst zugleich Realität und Geheimnis ist.« Hayden WHITE: Das Problem der Erzählung in der modernen Geschichtstheorie, u: Pietro ROSSI (ur.): *Theorie der modernen Geschichtsschreibung*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1987, 91.

⁴ Usp. Leonard B. MEYER: *Music, the Arts and Ideas*, The University of Chicago Press, Chicago 1967, 98.

⁵ »The College Outline History of Music [...] devotes roughly twice the number of pages to the twentieth century as it does to the next most fully covered period. Perhaps this can be understood to reflect a special interest in recent history. But more likely it shows that the evidence about our century has not yet been organized into configurations as streamlined as those for the previous centuries. It is like blocks that will fit into a small box if one knows the pattern, but that require a larger box if one does not.« Leo TREITLER: The Present as History, u: *Music and the Historical Imagination*, Harvard University Press, Camb. Mass. 1989, 118.

Jakova Gotovca za Gundulićevu »Dubravku«. Na kraju, postumno objavljen rad o glazbi u »Priručnom rječniku sveobćeg znanja«, nedovršenoj prvoj »Hrvatskoj enciklopediji«, čiji je prvi svezak izišao u Osijeku 1887. godine. U oba, dakle, slučaja *hrvatske* teme, kao, uostalom, prirodan odraz činjenice, da upravo njima i inače u sveukupnom Andreisovu opusu pripada prvenstvo. Jer Josip Andreis ne samo da je autor prve moderne *opće* povijesti glazbe na *hrvatskom* jeziku, te autor prve moderne povijesti *hrvatske* glazbe, nego je i glazbeni pisac čiji sveukupni ljudski i profesionalni angažman valja promatrati kao **služenje hrvatskoj glazbi i glazbenoj kulturi**, kao prosvjetiteljski čin okrenut *vlastitoj* sredini i *vlastitom* vremenu.

U tom svjetlu valja promatrati i Andreisovo povjesničarsko bavljenje sa sadašnjosti, koje unutar tog *hrvatskog* tematskog težišta zauzima istaknuto mjesto i prostor. To će se promatranje u ovoj raspravi oslanjati na Andreisove radove koje donosi **Prilog 1**, a na koje će se upućivati pomoću tamo unesenih sigli. I premda bi pri motrenju Andreisovih prinosa hrvatskoj glazbi 20. stoljeća bilo moguće historiografski rad odvojiti od monografija i publicističkih tekstova, to ovdje neće biti slučaj. Ne samo zato jer su pojedinačni napisi i monografijske cjeline najčešće izvirali, ili uvirali u autorove povijesne kronologije i sinteze, nego i zato jer im je spisateljski diskurs, uz neznatne izvanjske razlike, zapravo srodan, a teorijska i estetička polazišta zajednička, te nema potrebe dijeliti ih po eventualnoj žanrovskoj pripadnosti.

Od 27 stranica koje Andreis već u svojoj prvoj općoj *Povijesti glazbe* iz 1942. godine posvećuje hrvatskoj glazbi, njih čak 10 otpada na pojave u dvadesetom stoljeću, bez obzira kako krnje ono u času objavljivanja knjige još bilo! Dvadeset godina kasnije i opet se jedna trećina *Razvoja muzičke umjetnosti u Hrvatskoj* bavi autorovom sadašnjošću, da bi joj dvanaest godina kasnije, u zasebnoj *Povijesti hrvatske glazbe*, pripalo više od dvije petine. Od dvjestotinjak članaka i rasprava, koliko ih bilježe dosadašnji popisi radova Josipa Andreisa,⁶ više se od polovice naslova unutar hrvatskih tematskih krugova odnosi na suvremenu problematiku. U prvi se mah to čini u suprotnosti s autorovim stručnim preferencama, onako kako ih percipiraju i javnost i struka. Glazbeno-povijesni lûk »od dodekafonije do postmoderne«, koji čini sadašnjost Andreisova povjesničarskog vremena, ne smatra se, naime, njegovom užom historiografskom specijalnošću. No unatoč tome većina rasprava o pojedinim aspektima i pojavama u hrvatskoj glazbi 20. stoljeća, bez obzira na nova istraživanja i drukčije interpretacije, još i danas često otpočinje posezanjem za odgovarajućim Andreisovim referencama. Cijeni se pouzdanost i brojnost inicijalnih podataka, jezgrovitost formulacija i preglednost dokumentacije što ih donose. Tako je moguće objasniti barem dio autoriteta što ga njegovi tekstovi

⁶ Ovaj tekst polazi od dva do danas objavljena popisa Andreisovih radova, i to od onoga što ga potpisuje Lovro Županović u *Spomenici preminulim akademikima*, sv. 22, JAZU, Zagreb 1984, te onaj što su ga Vedrala Juričić i Snježana Miklašić-Ćeran objavile u časopisu *Arti musices*, 13 (1982) 1, 69-92. Uz to sam se služila i značajnim dopunama na koje me uputila Sanja Majer-Bobetko, na čemu joj posebno zahvaljujem.

još uvijek i unatoč svemu uživaju gotovo na svim razinama na kojima se »troše«, što samo po sebi opravdava, ili čak obvezuje na njihova nova čitanja i propitkivanja. Jer Andreis, očito, nije od onih koji na Handschinovu ili Eggebrechtovu tragu u zaklonu prošlosti traži zaštitu pred svojim su-vremenom (i suvremenicima!). No je li među onima koji su stradali pod njegovim urušenim količinama?

Što je dvadeseto stoljeće?

Nema nikakve sumnje: glazbeno dvadeseto stoljeće, kako na općem tako i na nacionalnom planu, tema je na kojoj se prepoznaju osnovna načela Andreisovih estetičkih, teorijskih, historiografskih, kulturoloških i najšire društveno uvjetovanih polazišta.⁷ Svjedočeci o njemu Andreis se, kao i do sada, dakako, oslanja na ranija i po drugima prikupljena znanja i činjenice, ali i na vlastito neposredno iskustvo. Zato je to i duboko subjektivna tema, pri kojoj povjesničar jedva da može izbjeći makar i samo implicitno ugrađen odgovor na pitanje: »Tko sam?«⁸

Od samog početka bavljenja tom temom Andreis je doživljuje i predstavlja u oprekama. Opredjeljivanje, arbitrarnost, normativnost, samo su neke od opasnosti na koje, kao posljedice takvog polazišta, povjesničar mora biti spreman. Nadasve je zanimljivo promatrati na koji će ih način Andreis tijekom godina i mijena, kako na stručnom tako i na opće povijesnom planu, formulirati, argumentirati, braniti, relativizirati, pa i napuštati. Pokušat ću u nastavku sažeti osnovna polazišta ovih dihotomičnih interpretacija.

Već prvi tekst izvan žanra kritike minijatura je skica jednostavne binarne opozicije kojom Andreis mjeri *naš* (»hrvatski, srpski i slovenački«) i *suvremeni* (»od konca XIX. stoljeća«) glazbeni prostor, a koja će uz varijacije i proširenja funkcionirati idućih pet desetljeća. Binarne parove čine opreke: kozmopolitsko/nacionalno, ekstremno/umjereno (moderno), pri čemu se *naš* skladatelj redovito priklanja drugoj opciji.

»Obzirom na koncepciju izražavanja, može se čitava moderna muzika podijeliti u 2 grupe: kosmopolitsku muziku, koja je jednog timbra i nacionalnu, koja podražava narodnim muzičkim tvorevinama. [...] Kod nas je moderna muzika uhvatila korijena, no do danas je ona pretežno nacionalnog smjera« (A 1929, 155)

Dvanaest godina kasnije ista binarna shema zvuči mnogo oštrije, a prate je vrijednosne naznake koje ne slute na dobro.

⁷ Premda bi u sklopu podnaslova ovom odlomku bilo možda prirodno očekivati komentar Andreisovih periodizacijskih polazišta pri pisanju o hrvatskoj glazbi 20. stoljeća, ova će rasprava tu temu zaobići, budući da se iscrpnije njome već bavila na drugom mjestu. Usp. Eva SEDAK: Znaci male povijesti, u: Vladimir BITI i Nenad IVIĆ (ur.): *Prošla sadašnjost. Znakovi povijesti u Hrvatskoj*, Naklada MD d. o. o., Zagreb 2003, 421-445.

⁸ Ovo je aluzija na naslov petnaeste *Refleksije* koja u Eggebrechtovoj spomenutoj povijesnoj sintezi neposredno prethodi poglavlju o 20. stoljeću. Usp. Hans Heinrich EGGBRECHT: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 741.

»I u evropskoj glazbi zadnjih decenija razdvojila su se dva umjetnička tabora oprečnih naziranja: dok jedno traži da iz glazbenog djela izbiju rasne oznake, koje su kadre umjetničko tonsko djelo čvrsto povezati s određenim omeđenim, geografskim područjem, drugo ne pozna zemljopisnih granica niti ikakve razlike koju nameću podneblje i krv. [...] Nasuprot glazbenom nacionalizmu mnogo je mlađe glazbeno strujanje internacionalnog karaktera, te se daje zamijetiti negdje oko svršetka prošlog svjetskog rata. [...] No kolikogod bilo novog u Schönbergovoj atonalnosti, [...] njezina estetska vrijednost, uopće uzeta, uglavnom je negativnog karaktera.« (A 1941, 135, 138)

U prvoj modernoj *Povijesti glazbe* na hrvatskom jeziku binarne se opozicije sve očitije miješaju i udružuju. Internacionalizam je isto što i »bjesomučno raspojasani« modernizam, atonalnosti je, čini se, »na sreću« odzvonilo, a tu su i »europski narodi u širem smislu« koji će ponuditi izlaz iz krize vraćanjem na pučke izvore.⁹

Nakon drugog svjetskog rata dosadašnjim se oprekama nacionalno/internationalno i ekstremno/umjereno (moderno) pridružuje i treća. Nova Andreisova, sada trosveščana *Historija muzike* ne može i ne smije mimoći pitanje idejne ispravnosti stavova koje donosi. Novopridošla opreka: formalizam/realizam, bez ostatka pristaje u dosadašnji binarni koordinatni sustav i nastavlja lanac izjednačavanja: internacionalizam = ekstremni modernizam = formalizam vs. nacional(izam) = umjereni modernizam = realizam.¹⁰

Da bi bilo sasvim jasno na što se, između ostaloga, odnose pojmovi poput: »zastranjenja«, »nakaznost«, »dekadentnost« i t. d. kojima obiluje ovaj odlomak *Historije muzike za visoke i srednje muzičke škole*, autor precizira:

»Okovavši se tiranijom serije, on [dodekafoničar] lišava svoje stvaralaštvo dragocjenih elemenata poetičnosti i osjećajnosti, bez kojih nema prave muzike. No suhoću njegova konstruktivizma možda još nadvisuje nakaznost njegovih tvorevina. Zar se išta u primjerima, koje smo naveli, može nazvati lijepim? [...] Doista, dodekafonija ostaje svjedočanstvom dubokog pada jednog dijela suvremene evropske (i vanevropske) muzike, u kojemu se veoma jasno odražava

⁹ »Poput ostalih grana umjetnosti i [suvremena europska glazba] pojurla [je] golemim i u mnogome nepripremljenim koracima [...] Izmjena konstruktivnih sredstava vrši se u korist parodiranja i barbarskog primitivizma. [...] Na sreću je i 'atonalnost' [...] počela danas već pripadati prošlosti. Nakon bjesomučne raspojasanosti [...] počeli su se glazbenici ogledati. [...] Suvremena europska glazba (u širem smislu te riječi) potječe od časa u kojemu su i narodi, koji dotada nisu bili nosioci europske glazbene tradicije, počeli govoriti samostalnim glazbenim jezikom, zasnovanim na bogatstvu pučke melodike.« (A 1942a, 411 i 412)

¹⁰ »U tom gustom sklopu strujanja i smjernica sve su se jasnije u toku vremena ocrtavala dva gledišta, koja su velikom broju djela suvremene muzike udarila svoj pečat. [...] dok jedno traži da muzička umjetnost crpe svoju sadržajnost iz bogatstva životnih zbivanja i pojava, drugo je pretvara u besadržajnu igru, u arabesku, u goli tonski efekt, u apstrakciju forme. [...] Na terenu izgrađivanja zdravijeg suvremenog muzičkog govora, očišćenog od natruha, zastranjivanja i dekadencije, našli su se, kako je i sasvim razumljivo, i svi oni kompozitori, koji u našem stoljeću i dalje stvaraju u duhu muzičkih tvorevina svog naroda.« (A 1954, 299 i 319)

dekadentni formalizam i bezuspješni pokušaj, da se odsustvo idejnosti zamijeni beznačajnom i nelijepom igrom zvukova.« (A 1954, 315)

Zanimljivo je promatrati kako se stavovi iz upravo citiranog uvodnog poglavlja za glazbu 20. stoljeća iz 1954. godine transformiraju 22 godine kasnije. Osim što je povećano opsegom, smireno u estetičkim i stilskim kvalifikacijama, pri čemu su »jetkost i zajedljivost ekspresionizma« samo ovlaš suočeni s »mnogo vitalnosti (koju) je u glazbi između dva svjetska rata pokazao i tzv. *nacionalni stil*« (A 1976, 157 i 159), te snabdjeveno proširenim i s više notnih primjera potkrijepljenim tumačenjima novih skladateljskih tehnika, ono od svih sada relativiziranih opreka ipak i unatoč svemu ustraje na onoj posljednjoj:

»No opći pogled na glazbenu proizvodnju našeg doba pokazuje kako se glazbenici, svjesno ili nesvjesno, okupljaju u dva tabora. Jedni, kojima avangarda predbacuje da su im shvaćanja i sredstva izražavanja preživjela, zastarjela, zahtijevaju da se skladatelji u svojoj glazbi nadahnjuju bogatstvom životnih zbivanja i pojava [...]. Drugi, međutim, pretvarajući glazbu u goli efekt kolorita, tonova i šumova, izoliraju tu umjetnost [...] od života koji je oduvijek napajao umjetnička htijenja.« (A 1976, 161)

Čitaocu koji je i sam svjedočio vremenu o kojemu je ovdje riječ, danas još uvijek nije moguće sasvim zatomiti nelagodu koju izazivaju rečenice poput upravo navedenih. U njima, čini se, desetljećima neoštećeni, premda nejednako agresivni, preživljavaju socrealistički ideologijski binomi kao prirodni nastavljači i podupiratelji onih ranijih ideologemskih parova, koji od četrdesetih godina naovamo izbijaju iz nekih Andreisovih tekstova. U impozantnom popisu literature na kraju ovog opsegom impozantnog *Uvoda u glazbenu kulturu našeg doba* uzalud tražimo naslove objavljene posljednjih dvadesetak godina, koji bi takvim ideologemima mogli služiti kao bibliografska potpora. Upravo suprotno: imponira iscrpnost, ažurnost i kvaliteta tog popisa u kojemu dominiraju autori posve drukčijeg misaonog habitusa, a koje Andreis, kao da je u određenim etapama svojih *Uvoda* zaobilazio. Historiografska kompilacija kao pretežuća Andreisova pisačka metoda u takvim je etapama uzmicala pred svjedočenjem, a svjedok povjesničar postao je »prignječen« ne toliko »jakim predmetom svog iskaza«¹¹ koliko geopolitičkim duhovnim prostorom u kojemu se iskaz oblikovao. Takav, mogao je za ono neposredno s a d a biti samo ograničeno meritoran, čime je moguće opravdati jedan dio sumnje mlađe generacije hrvatskih muzikologa u Andreisovu punu kompetenciju za pitanja i teme iz glazbe dvadesetog stoljeća, o čemu će u nastavku još biti govora. No na ovome mjestu posezanje za *uvodnim* tekstovima

¹¹ Ovu sintagmu N. Ivića, koja izvorno glasi: »U hrvatskoj historiografiji je slabi iskazni subjekt vazda prignječen jakim predmetom iskaza« (usp. Nenad IVIĆ: Kritika kritičke historiografije, u: Nenad IVIĆ i Vladimir BITI (ur.): *Prošla sadašnjost. Znakovi povijesti u Hrvatskoj*, 177) primijenila sam već ranije pišući o Andreisovoj historiografskoj interpretaciji opusa Božidara Kunca. Vidi: Eva SEDAK: Božidar Kunc u kontekstu hrvatske glazbe, u: Koraljka KOŠ i Sanja MAJER-BOBETKO (ur.): *Božidar Kunc. Život i djelo*, HMD, Zagreb 2007, 27.

upravo takvim temama u Andreisovim *općim* povijestima služi tek kao okvir unutar kojega se nastoji razumjeti ista problematika na *domaćem* terenu, a tu analogije nisu sasvim jednoznačne.

Konstrukcija ideologemskih binoma ovdje se, naime, uglavnom oslanja na dvije opreke: internacionalno/nacionalno i moderno/tradicionalno, pri čemu ova posljednja, dakako, predstavlja realnim okolnostima prilagođenu raniju opreku između ekstremnog i umjerenog modernizma. Začetke te konstrukcije otkrio je, kao što smo vidjeli, već najraniji citirani tekst iz 1929. godine, a posve je jasno artikulirana trinaest godina kasnije:

» Proces nastajanja umjetničke glazbe kod Hrvata u prvom se redu osniva na spoznaji, da je pučka glazba jedini izvor umjetničke, a zatim, da je umjetnička glazba, prožeta duhom pučke, izvrsno sredstvo u borbi za osvajanje političke nezavisnosti. [...] A takav je duh unio u suvremeno europsko glazbeno stvaranje, prezasićeno raznovrsnim problematičnim, često vrlo nastranim eksperimentima, zdrave svježine...« Ima, doduše, nekoliko glazbenika koji »iako ne stoje sasvim čvrsto na tlu glazbenog nacionalizma« ipak se hrabro nastoje »oteti utjecaju europskih glazbenih strujanja«, te i publiku »odvratiti od tradicionalnog precjenjivanja svega, što dolazi iz tuđine.« Pa premda su neki pojedinci u početku još bili pod utjecajem »ekstremnih struja Zapada [...] postepeni razvoj samostalnosti sveo ga je na pravu mjeru.« (A 1942b, 618, 637 i 639)

Poučne su transformacije ove misaone sheme u kasnijim Andreisovim nacionalnim *Povijestima*, pri čemu valja usporedno čitati obje njezine verzije, iz 1962. i 1974. godine, budući da se u osnovi radi o istoj historiografskoj strukturi, čije (količinski neznatne) promjene u njezinu kasnijem izdanju same po sebi rječito govore o autorovim teškoćama s vlastitim vremenom. Hrvatsku je glazbu »između dva svjetska rata« u oba slučaja obilježila »puna pobjeda osnaženog nacionalnog muzičkog (u drugoj verziji: glazbenog) smjera kome pripada golema većina tadašnjih hrvatskih kompozitora (skladatelja)« (A 1962, 197; A 1974, 274), jer »mladi kompozitori (skladatelji) u Hrvatskoj *sasvim ispravno* (isticanje ES) drže da će preuzimanje folklornih muzičkih (glazbenih) obilježja omogućiti izgrađivanje autohtone hrvatske umjetničke muzičke (glazbene) kulture.« (A 1962, 199; A 1974, 277). U kasnijoj verziji Andreis, međutim, ipak smatra potrebnim još i dodati tvrdnju da u »hrvatskoj glazbi toga vremena gotovo da i nema izrazitijih ekspresionističkih nastojanja i tendencija k persifljanju i grotesknom deformiranju« (A 1974, 273) kao što je to bio slučaj u književnosti. No po pitanju autohtonosti »muzičari (glazbenici) su se u Hrvatskoj sukobili s jednim dalekosežnim problemom«: kako povezati »folklor kao ishodište« i ujedno »držati korak s vremenom«, što je značilo »pratiti ondašnji razvoj evropske muzike (glazbe).« (A 1962, 202; A 1974, 286). Taj problem u razdoblju »nakon 1945.« postepeno jenjava, jer se »veze s folklorom napuštaju« (A 1962, 253; A 1974, 373), budući da bi pridržavati ih se značilo »upadati u anahronizam kojemu u općoj slici tadašnje evropske glazbene kulture nije više bilo mjesta« (A 1974, 373), a »proširena tonalnost, atonalnost, politonalnost, a ponekad i dodekafonija« (A 1962, 253; A 1974, 373), odnosno još i »serijelnost,

aleatorika, pokušaji na području elektronske i konkretne glazbe, [...] i mogućnost nove glazbene notacije« (A 1974, 373) predstavljaju »temelje na kojima se većim dijelom izgrađuje suvremena hrvatska muzika.«

I premda bi bilo više nego prirodno očekivati da će se unutar *Historijskog razvoja muzičke kulture u Jugoslaviji*, osobito za razdoblje nakon 1945. godine, opisanim binarnim misaonim shemama pridružiti i ona o »formalističnom« i »realističnom«, to nije slučaj. Nalazimo je, međutim, skrivenu u sljedećoj rečenici: »Na propagiranje i zagovaranje smjernica nacionalnog stila u Hrvatskoj vjerojatno tada utječe i okolnost što je iza rata nacionalni muzički smjer u zemljama socijalističkog uređenja, osobito slavenskim, bio i sa službene strane istican kao onaj koji najpotpunije osigurava usku povezanost umjetnika i njegova stvaranja s narodom« (A 1962, 253). Što više, ovom odlomku neposredno prethodi tekst o »novom društvenom uređenju (u kojemu se) odmah s početka pošlo od pravilne spoznaje da muzičku umjetnost treba što više demokratizirati, približiti širim slojevima. Narodna je vlast, u početku u granicama mogućnosti, a kasnije intenzivnije, podizala nova muzička kazališta, osnivala nove izvodilačke sastave...« itd. I dok je u kasnijoj verziji knjige taj odlomak otpao, rečenica o socijalistički uređenoj povezanosti umjetnika i naroda s pomoću nacionalnog stila ostala je nepromijenjena, uz malo ali zanimljivo proširenje koje uz »u Hrvatskoj«, u zagradi dodaje »i Jugoslaviji«, čime kao da je autor potiho odgovornost za (i njemu mrsku?) paradigmu nastojao prebaciti tamo gdje je začeta.

Dakako da izljušten i ispražnjen ovakav citatološki mozaik grubo pojednostavnjuje dramatičnost svjedočenja o glazbeno-povijesnom luku »od dodekafonije do postmoderne« u vremenu i na prostoru geopolitički omeđenom s jedne strane slomom Austro-Ugarske monarhije, a s druge socijalističko-federativnim uređenjima pred slomom. No upravo pojednostavnjenje umije razgovjetnije ukazati na amplitude Andreisovih »prignječenosti vlastitim predmetom«, kako 1942., tako 1962. i 1974. godine, kojima danas jedva da treba dodatnog komentara. Komentar, međutim, nije sasvim na odmet pri pokušaju prepoznavanja značenja što ga dihotomični parovi kojima Andreis raščlanjuje vlastitu povijesnu priču ima za samog autora. I premda bi nas predaleko odvela rasprava o »ekstremnom« ili »umjerenom« »modernizmu«, »formalizmu«, a (osobito) »realizmu«, možda je ipak potrebno, s obzirom na našu temu, barem kratko dotaknuti »nacionalizam«, koji se, usput budi rečeno, u ovako zaoštrenoj terminologijskoj inačici, javlja samo u nekim napisima iz 1941. i 1942. godine, da bi u kasnijim tekstovima bio zamijenjen pojmovima »nacionalni stil« ili »smjer«, unutar kojih, kao što su pokazali i neki dosadašnji citati, Andreis ne vidi razlike. I dok je možda prirodno da se početkom Drugog svjetskog rata primijenjena retorika vezuje na formulacije tipične za Antuna Dobronića (kojega, dakako, nema u popisu literature za A 1942b) ili Alfreda Einsteina (koji se u popisu javlja, ali s naslovom drukčijeg tipa), dotle je manje prirodno da dvanaest godina kasnije poimanje »stvaranja u duhu muzičkih tvorevina svoga naroda« (A 1954, 319) kao i sva kasnija posezanja za istom problematikom, na općoj, kao i »domaćoj« razini, ostaju

nedodirnuta selektivnijim teorijskim interpretacijama koje se tu i tamo, premda u naznakama, mogu naći čak i u nekim jedinicama što ih autor donosi u priloženim bibliografijama,¹² a dakako i u literaturi na tu temu koja je od sedamdesetih godina naovamo počela bujati kako na domaćem tako i na stranom terenu, a o kojoj je Andreis, nema sumnje, bio obaviješten.¹³ No kao ni drugdje tako ni ovdje Andreis svoj pri/povijesni diskurs ne želi prekidati za volju dodatnih estetičkih, teorijskih, pa čak ni periodizacijskih objašnjenja, što je s jedne strane posljedica osjećaja (nikako znanstveničke spoznaje) da su koordinate kretanja po povijesnom prostoru same po sebi razumljive, dok je s druge strane barem donekle zaštitilo autora pred nasrtajem ideologijskih čistunaca različitih boja i opredjeljenja kojih na njegovu putu nikada nije nedostajalo. Stanovita površnost, ili kao što bi Schönberg rekao, »sljepilo pri zdravim očima koje nas prijeći razabrati gdje zapravo stojimo«¹⁴ nije najveći povjesničarev grijeh pri služenju vlastitom vremenu.

O disonancama i konzonancama

Tim više što kontrapunktička narav povijesnog diskursa znalcu nudi slobodu da tek disonantnošću ponekih dionica oblikuje (prividnu?) harmoniju cjeline. Pođemo li, naime od »slike vremena« kakvu Andreis pruža u svojim uvodnim poglavljima za glazbu dvadesetog stoljeća kako na općoj tako i na nacionalnoj razini, i pokušamo li je provjeriti na nekim pojedinačnim skladateljskim primjerima, ustanovit ćemo da uzorci ne pašu uvijek u za njih prethodno ustanovljen promatrački okvir. Tako, primjerice, za razliku od pamfletističke intonacije odlomaka o dodekafoniji u trećem svesku Andreisove *Historije muzike* iz 1954. godine, Arnold Schönberg uživa povlaštenu poziciju jednog od najvažnijih njemačkih skladatelja svojega doba, koji plijeni umjetničkim poštenjem, iskrenošću i beskompromisnošću, te nesumnjivom stvaralačkom energijom koja mu daje pravo smatrati se »ocem jednog ogranka moderne muzike kome je dao život.« (A 1954, 374) Prikaz Schönbergova stvaralaštva temeljit je i iscrpan, čak više nego u 22 godine kasnijem izdanju Andreisove *Povijesti glazbe*, kada se njegov opus već smatrao mnogo manje kontroverzom. Ili upravo zato? Slično je i s opusima ostalih pripadnika Bečke škole, s jasnom prednošću koju u Andreisovu vrijednosnom sustavu uživa onaj Albana Berga. O »formalističkim zastranjenjima«, pak, riječ je tek u vezi s onim skladateljima poput Dmitrija Šostakoviča ili Sergeja Prokofjeva, koje je takvima obilježila njima domicilna muzikologija, dakle ona unutar koje je

¹² Primjerice kod H. H. Stuckenschmidta (poglavlje *Der neue Folklorismus*, u: *Neue Musik*, Suhrkamp, Berlin 1951), ili E. Křeneka (*Über neue Musik*, Beč 1937) koje Andreis navodi u A 1954.

¹³ Vidi popis literature u: Eva SEDAK: Hrvatska glazbena terminologija, Nacionalizam (u glazbi), *Arti musices* 24 (1993) 1, 146-147.

¹⁴ Arnold SCHÖNBERG: *Gewissheit* u: *Schöpferische Konfessionen*, Berlin 1921, ponovno tiskano Arche, Peter Schifferli Vrlg., Zürich 1964, 10.

pojam i stvoren. U hrvatskoj glazbi dvadesetog stoljeća osnovna je ideologijska paradigma koja je na sličan način mogla određivati kanonizaciju njezinih »reprezentativnih opusa« bila, kao što smo pokušali pokazati, ona nacionalnog smjera. I tu međutim, razrada konkretne građe koja slijedi uvodnim promatračkim »direktivama« ne potvrđuje uvijek njihov smjer.

Andreisov je historiografski diskurs, kao što je već ranije i opetovano isticano, kronologijski, aditivni, kumulativni, kompilacijski, narativni, neanalitičan, vrijednosno tek uvjetno i posredno označen gotovim, često ideologijskim sintagmama, organicistički, i — sagledan u rasponu od pedeset godina, na prvi pogled — uglavnom nesklon revizijama. U formalnom smislu taj diskurs počiva na nizanju monografijski sazdanij većih ili manjih *modula* čiji zbroj čini *konfiguraciju* razdoblja, najčešće vremenski, rjeđe stilski, nacionalno ili žanrovski određenog. U osobitoj se to mjeri, dakako, odnosi na prikazivanje onih etapa povijesti glazbe koju profiliraju *autorski opusi*, što je slučaj sa cjelokupnom tzv. modernom povijesti od prosvjetiteljstva naovamo, koju smo navikli percipirati kao *povijest heroja*, čak i tamo gdje je heroja malo, a njihova subjektivna prepoznatljivost slaba, kao što je to često slučaj u manjim nacionalnim glazbenim kulturama, poput hrvatske, primjerice, pa čak još i u 20. stoljeću. Formalni princip monografijskih *modula*, čijim zbrajanjem u različitim verzijama Andreisovih povijesti hrvatske glazbe nastaju pojedine veće cjeline, proširen i osamostaljen, ujedno predstavlja uzorak prema kojemu nastaju gotovo svi ostali njegovi pojedinačni tekstovi o hrvatskoj glazbi (skladateljima) 20. stoljeća, dok su načelni, teorijski, problemski ili analitički tekstovi s tog područja gotovo posvemašnja rijetkost. Moglo bi se, dakle, pretpostaviti da linearno kronološko nizanje skladateljskih portreta poništava ili barem otežava portretiranje fenomena koji ih identificiraju, prepoznavanje njihovih suodnosa i vrijednosnih oznaka. Međutim, nije uvijek tako.

Tabela u **Prilogu 2** donosi imena svih skladatelja koji se javljaju u sve tri verzije ovdje razmatranih Andreisovih povijesti hrvatske glazbe i trebala bi pomoći pri razabiranjima načina na koji njima autor interpretira njihovo povijesno mjesto. Tabela donosi imena onim redom kojim se javljaju u knjigama,¹⁵ nastojeći i vizualnim putem istaknuti njihove međusobne podudarnosti, zbog čega se niz povremeno prekida (osobito za 1942., rjeđe za 1962. i 1974. godinu). Samo ponegdje ti su prekidi posljedica sadržajnih grupacija koje sugerira autor.¹⁶ Pri svakom *prvom* javljanju, imenu skladatelja pridodana je godina njegova rođenja. Tako se može pratiti kronologijsko načelo prema kojemu ih Andreis navodi, ali i odstupanja od njega, koja rječito i zanimljivo govore o sistematizaciji neke druge vrste. Korisnost

¹⁵ Pri tome se razlike u pisanju pojedinih imena (bold, odnosno obično) odnose na razlike u opsegu teksta što ga autor posvećuje određenom skladatelju. Jačim pismom istaknuta imena u Andreisovoj hijerarhiji pripadaju tzv. prvoj kategoriji po važnosti, i tekst koji ih prati zna biti i dvostruko duži od tekstova namijenjenih ostalima.

¹⁶ Prekid do kojega dolazi u vizualnoj podudarnosti nizova (A 1962, str. 274-277, A 1974, str. 438-451) nije samo posljedica novopridošlih skladateljskih imena, nego i promjena u rasporedu uloga i važnosti onih već spomenutih onako kako se sagledavaju 22 godine kasnije.

ovakvog shematskog i možda administrativnog prikaza »sadržine« Andreisovih nacionalnih povijesti glazbe u prepoznavanju je stanoviti prešućenih strategija kojima autor, svjesno (ili nesvjesno) povijesnu dokumentaciju »sa terena« artikulira i interpretira, ne samo periodizacijski, nego i tipologijski, pa čak i vrijednosno¹⁷ na način koji nerijetko mimoilazi, ako ne i poriče stanoviti historiografski pragmatizam općih, uvodnih ili prijelaznih odlomaka tekstova u tim istim *Povijestima*. U nastaloj napuklini prebiva povjesničarev subjekt koji je dopustio da se ona dogodi, a potom i uoči.

O takvom decentnom *konstruiranju* povijesne slike, manje nego u *Povijestima*, ali ipak, svjedoče Andreisovi kritički i publicistički tekstovi s kraja dvadesetih i s početka četrdesetih godina,¹⁸ te pojedinačni napisi i studije, najčešće monografskog karaktera, koje su, kao što je ranije istaknuto, često predradnja za ili »višak« iz njegovih *Povijesti*. I kao što su pojedine verzije *Povijesti* nastajale dodavanjem građe prvotno usvojenoj matrici, eventualno prilagođenoj novim povijesnim okolnostima, ali ne i ozbiljnije revidiranoj, tako i skladateljski portreti nastaju variranjem i postupnim »punjenjem« prvobitnog formalnog rastera, a bez bitnih intervencija u njegov sadržaj. Takav je, svakako slučaj s tekstovima o Jakovu Gotovcu, kojih u Andreisovu popisu radova ima najviše i koji se, dakako, uklapaju u glavnostrujašku paradigmu nacionalnog. Sa skladateljskim opusima Mila Cipre, Ive Paraća i Dragana Plamenca — kojima će se Andreis, osobito slijedom kasnijih godina, baviti s najviše osobnog zauzimanja — to nije slučaj. Parać, a nadalje Plamenac-skladatelj pripadaju *autsajderima* hrvatske glazbe prve polovine stoljeća, pa to zauzimanje ima i pionirski, otkrivalački prizvuk. Monografijom o Paraću Andreis ujedno iskazuje poštovanje nekadašnjem prvom učitelju glazbe; tekst o

¹⁷ Evo nekoliko primjera. Već u prvom izdanju *Povijesti* Muhvić i Grančarić nisu umetnuti između Dugana i Hatzea, jer prema autorovu mišljenju ne pripadaju istoj vrijednosnoj kategoriji; nakon Brkanovića kronologija se vraća četrnaest godina unazad da bi »ostali« ušli u popis prema manje-više slučajnom redoslijedu. Dobronić, premda rođen kad i Grančarić, prvi je skladatelj u »razdoblju iza prvog svjetskog rata« čijim je glazbenim prilikama posvećen oveći uvod. U skupini između Baranovića i Matza »zasebna je ličnost« Štolcer-Slavenski, među najmlađima su Lhotka-Kalinski i Devčić, ali nema vršnjaka Šuleka i starijeg Bjelinskog. U drugoj i trećoj verziji povijesti osim kronologijskim odstupanjima vrijednosne i tipologijske skupine naznačene su različitim opsegom i intonacijom teksta za pojedinog skladatelja. Tako je već 1962. naglasak na »osamljenom umjetničkom liku« Božidara Kunca ili na opusu Ive Paraća, kojemu će Andreis i izvan svojih povijesnih sinteza posvećivati posebnu pozornost i tako poreći vlastiti sud o efemernosti »prijelazne generacije« kojoj pripada. Ta se artikulacija skladateljskih osobnosti nastavlja i u A 1974. unatoč neznatnoj distanci prema sadašnjosti, što bi je moglo otežavati.

¹⁸ Oni se već kreću unutar dihotomija između modernog i u svijetu prepoznatog (Odak), modernog s »jakim nacionalnim osjećajem« (Dobronić) i »zastarjelog« (*Narodna politika*, 18 /1929/ 69, 5; 109, 8; 115, 8; 131, 5). Tekstovi iz četrdesetih godina, međutim, izborom prioritarnih opusa i skladatelja ne potvrđuju uvijek tada sve jasnije profiliranu apologiju »nacionalizma« u glazbi. Posebnu pozornost Andreis, naime, poklanja Papandopulu, čiji se talent potvrdio »u nekoliko europskih središta« i koji zajedno s Ciprom uspijeva podići hrvatsku glazbu »do visine europske glazbene koncepcije« (A 1944a), ali i »donekle osamljenom« Božidaru Kuncu, koji »nije glazbeni nacionalist u potpunom smislu te riječi« (A 1942c), i ponovno Cipri koji krajem tridesetih godina »napušta nacionalne glazbene smjernice, ali ne definitivno« (A 1942f).

Plamenčevim *Trois poèmes de Ch. Baudelaire* prvi u novije doba upozorava na skladateljstvo znanstvenika kojemu se Andreis čitava života divio. Oba su rada donekle subjektivno obojena, što se u prvome redu odnosi na njihovu intonaciju, te su tipični za vrst Andreisovog *bliskog pogleda* u partituru, pri kojemu narativna deskripcija notnog teksta zamjenjuje dublji analitički uvid. Tome u oba slučaja pogoduje žanr kojemu partiture pripadaju (i kod Paraća naglasak je na vokalnoj lirici, ciklusu *Musiche Pascoliane*) dopuštajući da glavna pozornost bude usmjerena fabuli koju krije poetski tekst i načinu na koji je ona prepoznata u notama. Teže je takvu promatračku strategiju primijeniti na eminentno instrumentalni opus kakav je onaj Mila Cipre. Njime se Andreis bavio u nekoliko navrata, ali doista meritorno dva puta i to u razmaku od 27 godina (A 1942f i A 1969). Zbog izostanka priče, Andreis ovdje u glazbi nastoji ispričati ono što se ispričati barem donekle može — njezin *vanjski* lik iz takta u takt i njezin izražajni učinak, primjerice. Pritom uvijek prijeti opasnost naknadnog pripisivanja i učitavanja značenja, kao i njihova normativnog tumačenja, dok se u mjeri do koje se pisac toj opasnosti uspijeva suprotstaviti prepoznaje autonomija njegova autorstva. Andreisova monografija o Cipri iz 1969. godine, za razliku od ranije studije uglavnom usredotočene na komorna djela, oslanja se na opus koji za svakog vještog hermeneutičara krije obilje primamljivih detalja. Od tonova-simbola u *Sunčevu putu*, *Ledi* ili *Méditation sur Ré*, do programatske znakovitosti *Kantate o čovjeku*, analitičarevoj kombinatorici ne nedostaje izazova kojima će potkrijepiti tezu o *semantičkoj* organiziranosti Ciprine glazbe. Nje je Andreis, dakako, svjestan i nastoji je učiniti vidljivom koliko god to dopušta deskriptivna narativnost njegova, na Kretzschmarovim tragovima odgojena historiografskog diskursa — ništa manje, ali i ništa više od toga. Pišući o Cipri Andreis je vjerojatno ostvario svoj maksimum *bliskog pogleda* u partituru i zabilježio obilje filološki dragocjenih i vjerojatno nadasve autentičnih i po samom skladatelju verificiranih podataka. Pri tome se identificirao s estetičkim i idejnim svjetonazorom skladatelja koji je i vlastitoj sredini bio važan kao iznimka, a povjesničaru-svjedoku kao protagonist uvijek tako potrebne *kontrapovijesti*.

Izvori i uviri

Historiografska literatura o hrvatskoj glazbi 20. stoljeća, kojom se Josip Andreis mogao služiti na početku svog povjesničarskog puta, bila je, dakako, izrazito skromna.¹⁹ Ta je činjenica, međutim, imala i svoju dobru stranu. Osim što je smanjivala pritisak gotovih, a ipak privremenih sudova i interpretacija s raznih strana, kojih u prijelaznim i prevratničkim vremenima kakvo je i Andreisovo, nikada ne nedostaje, poticala je istraživački elan kako samog povjesničara, tako i njegove šire stručne okoline. Pišući svoju povijesnu kronologiju Andreis ne samo

¹⁹ U A 1942b navode se samo *Razvoj hrvatske muzike*, Zagreb 1930, Branimira Ivakića i Širolin *Pregled povijesti hrvatske muzike*, Zagreb 1922.

da je akribično evidentirao i najmanji relevantni objavljeni podatak za temu kojom se bavio, ne samo da je i sam građu doslovno skupljao u hodu i na terenu u najboljem smislu te riječi, često i na Kuhačevski način obrađujući se za pomoć samim skladateljima,²⁰ nego je na istraživački rad podsticao i mlađu generaciju hrvatskih povjesničara glazbe i muzikologa, otvarajući na stranicama svojih *Povijesti* mjesto za relevantne rezultate njihova rada. Tako poglavlja o hrvatskoj glazbi 20. stoljeća slijedom novijih verzija Andreisovih *Povijesti* rastu, ali se i mijenjaju u odnosu prema prethodno uspostavljenim promatračkim okvirima, ovisno o količini i kakvoći obavljenog terenskog rada, te o broju i tipu subjekata koji su u njemu sudjelovali. *Pisanje povijesti* u pravom smislu riječi postaje *upisivanje povjesničara* u povijesnost vlastitog vremena. Ono što bi se moglo nazvati subjektnom kodifikacijom pri/povijesti koja povijesnom pamćenju utiskuje biljeg stvarnog. Sa te pozicije Andreisov povjesničarski diskurs poprima dodatnu čvrstinu, izdržljivost i utjecaj. Evo nekoliko primjera.

Blagoje Bersa u A 1942b svrstan je u »prijelaz k najnovijem dobu hrvatske glazbe« i tu će, uz neznatne varijacije ostati i kasnije. Poseban komentar, kojemu ovdje nije mjesto, zaslužuje, dakako, spoznaja, da živo slušno iskustvo i jasnije znanje o Bersinoj glazbi tih godina ne postoji, jer da tome nije tako, poslovično akribičan Andreis ne bi bio doveden u situaciju da na temelju nepouzdanih sekundarnih izvora u svoj kratki odlomak o Bersi u skladateljev opus uvrsti nepostojeće naslove,²¹ ili da unutar njegova opernog stvaralaštva neporecivu prednost dade operi *Oganj*, gurnuvši tako u drugi plan *Postolara od Delfta*, gdje je također, začudo, ovo djelo ostalo do danas. Slabog znanja o Bersi bio je svjestan i Andreis, te je diplomatska radnja Marije Kuntarić pod njegovim mentorstvom²² u tom smislu značila veliki napredak. Kao jedna od njezinih posljedica popis je Bersinih radova u A 1962 točan i iscrpan, estetička kvalifikacija njegova *eklektičkog* skladateljstva s natruhama *impresionizma* razgovjetno omeđena Wagnerom i verizmom, dok mu je *prijelazno* povijesno mjesto dodijeljeno zajedno s Hatzeom i Dorom Pejačević, ali i s Duganom i Rosenbergom-Ružićem. Dvadesetdvije godine kasnije (i nakon simpozija o Blagoju Bersi upriličenom u Zagrebu 1973. u povodu 100. godišnjice njegova rođenja), Bersa još uvijek pripada toj skupini, premda je »najznačajniji lik toga prelaznog doba, tog mosta između Zajčeva razdoblja i novonacionalnoga glazbenog pravca«, što je formulacija koja se tako duboko usjekla u memoriju hrvatske muzikologije da ni četrdesetak godina nije bilo sasvim

²⁰ Primjera za takav postupak ima mnogo, jedan je od možda najrječitijih Andreisova korespondencija s vojvodanskim skladateljem Stanislavom Preprekom, jednim od mnogih »novih« imena kojima je proširen raspon hrvatske glazbe 20. stoljeća u A 1962. Vidi: Gordana SLADIĆ: *Stanislav Preprek — oris skladatelja*, diplomski rad, Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1992, sign. DR-1414.

²¹ Ciklus od dvanaest [!?] slika *Iz moje domovine*, simfonička slika *Helas*, gudački kvarteti, violinska sonata ...

²² Usp. Marija KUNTARIĆ: *Blagoje Bersa*, JAZU, Zagreb 1959.

dovoljno kako bi se nametnula spoznaja o legitimnosti pojma »hrvatske glazbene moderne«. ²³ I tako uz svo priznanje Bersi učitelju, vrsnom instrumentatoru i »preporoditelju« [?] hrvatske opere, autoru *Ognja* »bez sumnje najuspjelijeg opernog djela napisanog u Hrvatskoj«, ²⁴ Andreis u svojoj nacionalnoj povijesti glazbe kao povijesti (malih) heroja nije iskoristio mogućnost da jednog od njih stavi na mjesto koje mu pripada.

Bolje je sreće bio *Stjepan Šulek*, čija je autoritativna i višestruko kompetentna i utjecajna, te u javnosti prisutna umjetnička figura Andreisu mogla poslužiti kao uvjerljiv argument u njegovu latentnom protivljenju »ekstremnim, pomodarskim postupcima mnogih suvremenih kompozitora (uključujući i komponiranje u dodekafoničkom sustavu)« (A 1962, 267). Povjesničar se time i intimno solidarizira s idejnim svijetom svog protagonista. Ta solidarizacija, štoviše, u kasnijoj verziji *Povijesti* prerasta u otvorenu obranu Šulekove »svijetle umjetničke etike i poštenja«, koja »ne obazirući se na efemerna, pomodarska skretanja« ide svojim putem, unatoč jednom dijelu suvremene glazbene javnosti, »sve samih avangardista« koji mu predbacuju da je »odveć konzervativan, zastario...« (A 1974, 404-405). Sa stajališta današnjeg znanja o javnoj recepciji Šulekove glazbe tijekom petnaest godina koje su prethodile Andreisovoj *Povijesti hrvatske glazbe*, o polemikama i uvredama koje su tom prilikom pljuštale s obiju suprotstavljenih strana ²⁵ ne čudi povjesničareva odluka da napusti neutralnu promatračku poziciju, te da, kao u jednom od ranijih tekstova o sličnoj temi, implicitno ponudi odgovor na doduše nepostavljeno pitanje: »Tko sam?« ²⁶ Kao u određenim odlomcima monografije o Cipri i ovdje je na djelu Andreis humanist, pripovjedač o glazbi kao mjestu harmonije, ljepote, pravednosti, etičkih i moralnih vrijednosti koje od *Prometeja*, preko *Koriolana* do *Fausta* ²⁷ pletu nevidljivu mrežu civilizacijskih ideala na čijem dnu biva uhvaćeno smeće ljudske povijesti — od inkvizitorskog srednjeg vijeka do serijalne glazbe! Opojni verbalizam kojim je u tom smislu bilo moguće zaogrnuti najveći dio Šulekova opusa od *Eroice* do *Zadnjeg Adama* bio je kao stvoren za instalaciju jednog od najprepoznatljivijih heroja hrvatske glazbe 20. stoljeća.

Tu impostaciju osobnosti, uz vještinu instrumentacije i baratanje »zanimljivim polifonim zahvatima« od učitelja je preuzeo jedan od njegovih prvih i najdarovitijih

²³ Usp. Koraljka KOS: Začeci nove hrvatske muzike, *Arti musices*, 7 (1976), 25-39.

²⁴ A 1962, 207; A 1974, 294. Opera *Oganj* skladana je, međutim, pretežno u Beču 1905.-1906. godine.

²⁵ Usp. Petar SELEM: Tiranija povijesti, u: *Gluhi prostor*, SNL, Zagreb 1982, 31-34, preuzeto iz: *Telegram*, 3. lipnja 1966; Lidija BALOG-PETROVIĆ: Recepcija opusa Stjepana Šuleka u glazbenoj kritici njegova vremena, u: Eva SEDAK (ur.): *Između moderne i avangarde*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 2004, 169-205.

²⁶ Riječ je o tekstu »Kakvu muziku treba smatrati suvremenom« objavljenom unutar prikaza »Prvi muzički biennale u Zagrebu — pogledi i utisci«, *Zvuk*, (1961) 49/50, 481-485.

²⁷ Reference na Ciprine opuse *Kantata o čovjeku* (drugi stavak pisan je na tekst Goetheove poeme *Prometej*) i *Sunčev put* (posljednji stavak izgrađen je na ritamskom uzorku koji ponavlja govorni ritam posljednjeg odlomka Goetheova *Fausta*), te na Šulekovu operu *Koriolan* na vlastiti tekst prema Shakespeareovoj tragediji.

učenika, *Milko Kelemen*, kojemu će Andreis morati *oprostiti* (kao što je to već učinio kod Šuleka, uostalom) ne samo njegov »oproštaj od folklor«, ²⁸ nego i raspojasano pomodarstvo i ekstremizme svih vrsta kojima vrvi njegov opus, kako bi ga mogao unaprijediti u »jednog od najdarovitijih suvremenih mladih kompozitora koji je jedini dosad u većoj mjeri uspio svojim djelima zainteresirati strane izvođače i izdavače« (A 1962, 272). Već ovaj prvi Andreisov susret s Kelemenovim opusom nastoji biti što afirmativniji, pa možda ne treba suviše prigovarati što je pri nabranjanju tog opusa pomalo nepouzdan, a pri kvalifikacijama zbunjujući. ²⁹ Jer takve su bile i skladateljeve vlastite formulacije na koje se pisac u to vrijeme nastojao oslanjati. 22 godine kasnije literatura je o Kelemenu, osobito inozemna, izdašnija, i premda je Andreis u bilješkama samo djelomice spominje, ³⁰ nema sumnje da je pridonijela plasticitetu Andreisovih opisa. A oni se, dakako, i ovdje usredotočuju na ono što se opisati može — na fabularnu »idejnost« glazbeno-scenskih djela, na pokoji prepoznatljivi skladateljsko-tehnički postupak i impozantni popis naslova koji svjedoči o nesvakidašnjoj energiji autora sposobnog da se nametne kao jedna od vodećih figura glazbene avangarde ne samo u vlastitoj sredini. Činjenica da pri tome vlastitu sredinu nije zanemarivao, u Andreisovim mu očima daje prvenstvo pred suvremenikom Ivom Malecom. Percepcija koja je u hrvatskoj stručnoj javnosti nadživjela Andreisovu samo implicitno formuliranu misao.

Svjedok i njegov dvojnik

Unatoč već ranije spomenutoj općenitoj percepciji o Andreisovoj manjkavoj kompetenciji za suvremenu glazbenu problematiku, upravo su ona poglavlja njegovih *Povijesti* koja se odnose na hrvatsku glazbu 20. stoljeća u vlastitoj sredini možda najčitanija i najotpornija na revizije koje nudi aktualna stručna literatura. Prije nego što tu pojavu nastojimo objasniti tromošću recepcijskih navika ili činjenicom da i nema novije »povijesti« koja bi u tom segmentu zamijenila Andreisovu, valja joj potražiti i neke manje eksplicitne razloge na koje se nastojalo upozoriti tijekom ove rasprave.

Andreisovo historiografsko pismo plijeni svojom vjerodostojnošću. Ono ne izvire samo iz besprijeorne zanatske akribije koja ga odlikuje i plemenite prosvjetiteljske geste koja ga vodi, nego i iz činjenice da je ono plod subjektivnog iskustva u dijalogu, a često i u prijeporu s iskustveno subjektivnim. Razvijajući

²⁸ Usp. Milko KELEMEN: Abschied von der Folklore, *Melos*, 27 (1959) 6, 178-180.

²⁹ Sonata za dva orkestra (1960.) koju ovdje spominje Andreis vjerojatno je skladba *Ekvilibri* za dva orkestra, praizvedeni, međutim, 1962., zanemarimo li nekoliko skladbi za gudače, svoj prvi gudački kvartet (*Motion*) napisao je Kelemen tek 1969. a ne 1960., kako navodi Andreis, a upitna je i formulacija da se Kelemen »razlikuje od većine dodekafoničara time što daje prednost malim intervalima« (A 1962, 273).

³⁰ Usp. popis literature do 1973. godine u: Milko KELEMEN: *Klanglabyrinth*, Piper, München 1981, 183.

svoju povijesnu pri/povijest kao autentično pamćenje, autor, a da čitalac toga (nažalost) uglavnom nije svjestan, ponekad, gotovo prešutno i nehotice dopušta njezino čitanje s obratne strane, ono što bi Foucault nazvao *kontrapamćenjem*, i što nema ničeg zajedničkog s tzv. objektivnošću. Andreis to čini rijetko i plaho, ali i to je dovoljno da njegovu svjedočenju pridoda sumnju koja ga tek čini vjerojatnim i potom vjerodostojnim.

Andreisovo historiografsko pismo po svojim je literarnim osobinama sklono metaforizaciji i zato blisko Barthesovu poimanju povijesti kao prikupljanju označitelja, a ne činjenica.³¹ Time se nikako ne želi staviti u pitanje Andreisova maksimalna akribičnost upravo na razini prikupljanja činjenične dokumentacije, nego naprotiv, istaknuti označiteljski sloj koji je prati kao onaj koji preživljava krhku opstojnost činjeničnog znanja, te biva utilitarno ili djelatno utkan u određeni svjetonazorski, kulturološki, ili naprosto *povijesni* konstrukt. Vrijednosno, estetički ili tipologijski označen niz »neospornih« činjeničnih podataka u (glazbenoj) kulturi nesigurna (iskustvenog) znanja o sebi samoj i nehotice postaje njegova zamjena. No to nije Andreisov problem.

Andreisovo historiografsko pismo uspostavilo je osnovne koordinate za snalaženje unutar »hrvatske glazbe 20. stoljeća«, ono što bi Treitler nazvao nacrtom ili »kutijom« za racionalno smještanje povijesnih »blokova« ili modula. Pri tome je samo nadovezao na Širolinu, a donekle i Kuhačeve predradnje. Izrazita (prividna) čvrstina i praktična primjenljivost takve topografije neosporan je jamac njezine otpornosti. Oboje, međutim, ne pridonosi nužno i istinitosti pri/povijesnog diskurza, koja je u prilagodbi pripovjedačima i onima koji slušaju, dakle u promjeni, a ne u stalnosti. Svaki idući pripovjedač o hrvatskoj glazbi 20. stoljeća, da mu pri/povijest ne bi zastala na perpetuiranju *sjećanja* umjesto da pridonesu povijesnom *pamćenju*, mora, dakle, ne samo voditi računa o naslijeđenim, pa tako i (odnosno osobito) Andreisovim povijesnim konfiguracijama, nego ih i do-odnosno raspisati vlastitim odgovorima na pitanje »tko sam?«. Jer u protivnom, kultura koja se tek od vremena do vremena *prisjeća* svog *pamćenja* na najboljem je putu da završi kao nečija *uspomena*.

Ali to pogotovo više nije problem Josipa Andreisa.

³¹ Usp. Roland BARTHES: *Le discours de l'histoire*, Paris 1967, 163-178, cit. prema Vladimir BITI: *Strano tijelo pripovijesti*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2000, 17.

PRILOG 1

Popis razmatranih tekstova Josipa Andreisa (kronološki)

- A 1929 Naša suvremena glazba, *Luč*, XXIV, br. 4, str. 155-156.
- A 1941 Nacionalizam i internacionalizam u glazbi, *Hrvatska revija*, XIV, br. 3, str. 135-141.
- A 1942 Suvremena hrvatska glazba, *Spremnost*, I, br. 11, str. 9 i 11 (odlomak poglavlja iz još neobjavljene *Povijesti glazbe*, Matica hrvatska, 1942.).
- A 1942a Suvremena njemačka glazba, u: *Povijest glazbe s primjerima u notama, reprodukcijama rukopisa i slikama*, Matica hrvatska, Zagreb, str. 411-442.
- A 1942b Hrvati, u: *Povijest glazbe s primjerima u notama, reprodukcijama rukopisa i slikama*, Matica hrvatska, Zagreb, str. 618-646.
- A 1942c Glasovirske skladbe Božidara Kunca, *Sv. Cecilija*, XXXVI, sv. 3-4, str. 104-107.
- A 1942d Nekoliko bilježaka o Borisu Papandopulu, *Hrvatska pozornica*, br. 38, str. 1-4.
- A 1942e Uspjeh Papandopulove komorne skladbe, *Spremnost*, I, br. 39, str. 6.
- A 1942f Milo Cipra, *Sv. Cecilija*, XXXVI, sv. 5-6, str. 160-168.
- A 1943 Četvrt vieka našeg glazbenog nacionalizma, *Spremnost*, II, br. 96-97, str. 21.
- A 1943a Glazbeni izraz Dalmacije, *Hrvatski krugoval*, III, br. 39, str. 6.
- A 1944 Doprinosi Dalmacije hrvatskom glazbenom stvaranju, *Hrvatski narod*, VI, br. 1006, str. 9-10.
- A1944a Zadatci naše glasbene literature, *Hrvatski narod*, VI, br. 1219, str. 3.
- A 1945 Tiskanje glazbenih djela u Hrvatskoj, *Hrvatski narod*, VII, br. 1304, str. 3-4.
- A 1946 Jakov Gotovac (1895.-1945.), *Sv. Cecilija*, br. 1, str. 3-8.
- A 1951 Muzički lik Jakova Gotovca, *Kazališne vijesti*, br. 7-8, str. 24-26.
- A 1952 Posljedice neupućenosti. Naša muzička kultura u svijetlu inozemnih informacija, *Muzičke novine*, I, br. 15.

- A 1952a Uvod u muzičku kulturu XX stoljeća (Ulomak poglavlja iz neobjavljenog III dijela »Historije muzike«), *Muzičke novine*, I, br. 7, str. 1+3.
- A 1954 Uvod u muzičku kulturu XX. stoljeća. u: *Historija muzike za visoke i srednje škole*, sv. III, Školska knjiga, Zagreb, str. 297-331.
- A 1957 Antun Dobronić 1878-1955, *Zvuk*, br. 6, str. 235-237.
- A 1961 Kakvu muziku treba smatrati suvremenom, *Zvuk*, br. 49-50, str. 481-485.
- A 1962 Razvoj muzičke umjetnosti u Hrvatskoj, u: Josip ANDREIS — Dragotin CVETKO — Stana ĐURIĆ-KLAJN: *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Školska knjiga, Zagreb, str. 11-280. Poglavlje: Muzička kultura u Hrvatskoj između dva svjetska rata, str. 196-277.
- A 1964 Ivo Kirigin 1914-1964, *Telegram*, V, br. 237, str. 7.
- A 1965 Dragan Plamenac, *Zvuk*, br. 65, str. 577-579.
- A 1966 Milo Cipra, *Telegram*, VII, br. 338, str. 5.
- A 1969 Umjetnički put Mila Cipre, *Rad JAZU*, knj. 351, Odjel za muzičku umjetnost, knj. 2, str. 325-450.
- A 1970 Sedamdeset i pet godina života Jakova Gotovca, *Zvuk*, br. 108, str. 372-374.
- A 1973 Ljudski i stvaralački dualizam zakašnjelog romantika, *Muzika*, III (XIX), br. 1/2, str. 1-14.
- A 1974 Dvadeseto stoljeće, u: *Povijest hrvatske glazbe* (= *Povijest glazbe*, knjiga 4), Liber — Mladost, Zagreb, str. 273-460.
- A 1976 Dvadeseto stoljeće. Uvod u glazbenu kulturu našeg doba, u: *Povijest glazbe*, knjiga 3, Liber — Mladost, Zagreb, str. 155-203.
- A 1978 Ivo Parać, *Rad JAZU*, knj. 377, Razred za muzičku umjetnost, knj. 3, str. 5-127.

- **A 1979** Jakov Gotovac. u: *Iz hrvatske glazbe*, Muzikološki zavod MA — Liber, Zagreb, str. 119-166.
- **A 1979a** Historijsko značenje solo-pjesama Dragana Plamenca, u: *Iz hrvatske glazbe*, Muzikološki zavod MA — Liber, Zagreb, str. 167-183.
- **A 1979b** Ivo Kirigin (1914-1964). u: *Iz hrvatske glazbe*, Muzikološki zavod MA — Liber, Zagreb, str. 184-188.
- **A 1979c** Luka Botić dva puta na opernoj pozornici, *Zvuk*, br. 3, str. 5-18.

PRILOG 2

Popis skladatelja redom javljanja u poglavljima Andreisovih *Povijesti* koja se odnose na Hrvatsku glazbu 20. stoljeća

A 1942b	A1962	A1974
Hrvati		Dvadeseto stoljeće
	<i>Muzička/Glazbena kultura u Hrvatskoj između dva svjetska rata</i>	
	<i>Obnova nacionalnog muzičkog smjera i novi uvjeti za muzičku/glazbenu produkciju i reprodukciju</i>	
	Uvod	Uvod
Rosenberg-Ružić 1870	<i>Kompozitori ovog razdoblja</i> <i>Skladatelji u razdoblju između dva rata</i>	
O. B. Sokol 1889		
M. Ivšić 1894		
O. K. Kolb 1887		
Bersa 1873	Bersa	Bersa
Dugan 1874	Dugan	Dugan
Hatze 1879	Hatze	Hatze
	Rosenberg-Ružić	Rosenberg-Ružić
	Pejačević 1885	Pejačević
Muhvić 1876	Muhvić	Muhvić
	V. Stahuljak 1876	V. Stahuljak
Grančarić 1878	Grančarić	Grančarić
	Štefanović 1878	Štefanović
	Canić 1879	Canić

	Mitrović 1879 Albini 1869 Prejac 1870 Hrazdira 1868	Mitrović Albini Prejac Hrazdira
Dobronić 1878	Dobronić Ronjgov 1880	Dobronić Ronjgov
Šafranek-Kavić 1882 Lhotka 1883 Odak 1888 Širola 1889 Lučić 1889 Jozefović 1890	Lhotka Odak Širola Lučić	Lhotka Odak Širola Lučić
I. Parać 1892	I. Parać	I. Parać
Baranović 1894 Gotovac 1895 Štolcer-Slavenski 1896 Grgošević 1900 Matz 1901	Baranović Gotovac Slavenski Matz	Baranović Gotovac Slavenski Matz
Dugan ml. 1901 Vrhovski 1901 Kunc 1903 Pozajić 1905	Kunc	Kunc
	Šafranek-Kavić Mandić 1883 Jozefović Špoljar Brlić 1893 Andrić 1894 Krenedić 1894 Tačlik 1894 Hirschler 1894 Tijardović 1895 Majer 1895 Šlik 1898 Grgošević Preprek 1900 Krnic	Šafranek-Kavić Mandić Jozefović Špoljar Brlić Andrić Tačlik Hirschler Tijardović Majer Šlik Grgošević Preprek Krnic

	Dugan ml. J. Stahuljak Dumičić Vrhovski V. Marković 1902	Dugan ml. J. Stahuljak Dumičić Vrhovski V. Marković
	<i>Muzička/Glazbena kultura u Hrvatskoj nakon 1945.</i> Uvod	<i>Muzička/Glazbena kultura u Hrvatskoj nakon 1945.</i> Uvod
	<i>Kompozitori ovog razdoblja</i>	<i>Skladatelji u vremenu nakon 1945.</i>
Papandopulo 1906 Cipra 1906 Brkanović 1906	Papandopulo Cipra Brkanović	Papandopulo Cipra Brkanović
Špoljar 1892 Tačlik 1894 J. Stahuljak 1901 V. Marković 1902 Kolarić 1910 Hercigonja 1911 Kokot 1905 Krnice 1900 V. Šafranek Stepanov Lovrić 1903 Pettan 1912	Zlatić Hercigonja	Zlatić Hercigonja
Zlatić 1910	Vidošić 1902 Bradić 1904 Pozajić	Vidošić Bradić Pozajić
Magdalenic 1906	Magdalenic	Magdalenic
Lhotka-Kalinski 1913 Devčić 1914 Ml. Stahuljak 1914 Fribec 1908 Šlik 1898 Dumičić 1901	Bjelinski 1909 Lhotka-Kalinski	Bjelinski Lhotka-Kalinski

Šulek 1914

Devčić
Kirigin 1914
Bombardelli 1916

Sakač 1918
Cosetto 1918

Špiler 1906
Berdović 1906

Fribec
Kaplan 1910
Pettan
Ivana Lang 1912
Burić 1913
Ml. Stahuljak
Savin 1915
D. Stahuljak 1920

Kelemen 1924
Malec 1925

Županović 1925
Pibernik 1926
Njirić 1927
Šipuš 1930
Horvat 1930
Radica 1931
Gagić 1931
Klobučar 1931
Dešpalj 1934
Miletić 1925
A. Marković 1929

Šulek

Devčić
Kirigin
Bombardelli
Bruči 1917
Sakač
Cosetto

Špiler
Berdović
Alfred Švarc 1907
Prister 1909
Fribec
Kaplan
Pettan
Ivana Lang
Burić
Ml. Stahuljak
Savin
D. Stahuljak

Kelemen
Malec

Županović
Miletić
Z. Marković
Pibernik
Njirić
A. Marković
Horvat
Šipuš
Bergamo 1930
Radica
Gagić
Klobučar
Ulrich 1931
Gržinić 1932
Dešpalj
Jagodić 193
Detoni 1937
Magdić 1937

Kuljerić 1938

Foretić 1940

Lazarin 1940, Nonveiller

1941, Ruždjak 1946, Juranić

1947, Kempf 1947, Parać 1948

Literatura (izbor)

ALLEN, Warren D.: The quest for origins: »The clearest view«, u: *Philosophies of Music History*, Dover Publications, Inc., New York 1962, 183-227.

BITI, Vladimir: Diskurz povijesti, u: *Strano tijelo pripovijesti*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2000, 17-32.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich: 20. Jahrhundert, u: *Musik im Abendland*, Piper München, Zürich 2000, 749-826.

GOEHR, Lydia: Writing Music History, *History and Theory*, 31 (1992) 2, 182-199.

IGGERS, Georg G.: History and the Challenge of Postmodernism, u: *Historiography in the Twentieth Century*, Wesleyan University Press, New England, Hanover 1997, 97-140.

JURIČIĆ, Vedrana — MIKLAUŠIĆ-ĆERAN, Snježana: Josip Andreis — Bibliografija, *Arti musices* 13 (1982) 1, 69-92.

SEDAK, Eva: Znakovi male povijesti, u: Vladimir BITI — Nenad IVIĆ (ur.): *Prošla sadašnjost*, Naklada MD, Zagreb 2003, 421-445.

TREITLER, Leo: The Present as History, u: *Music and the Historical Imagination*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., London, Engl. 1989, 95-156.

WHITE, Hayden: Das Problem der Erzählung in der modernen Geschichtstheorie, u: Pietro ROSSI (ur.): *Theorie der modernen Geschichtsschreibung*, Suhrkamp, Frankfurt a/M, 1987, 57-107.

ŽUPANOVIĆ, Lovro: Popis radova Josipa Andreisa, u: Ivan SUPIČIĆ (ur.): *Spomenica preminulim akademikima*, sv. 22, JAZU, Zagreb 1984, 21-35.

*Summary*HISTORIOGRAPHY AS TESTIMONY. JOSIP ANDREIS ON CROATIAN 20TH
CENTURY MUSIC

The part of Josip Andreis's writing opus dealing with Croatian 20th century music — in spite of the later published expert literature on the same topic — still encounters considerable interest today. That makes it an obligation to observe it not only in closely critical way but also to view it in the context of the conditions and needs of the time of its emergence. An attempt at such observation exposes occasional cracks between the principled, declarative and normative frameworks in which Andreis places his historical narrative, and the particular interpretations that are intended to prove them. As it seems that in later reception of his texts their metaphorical level outlasts the factualist one, awareness of such cracks gains in importance, equally enabling a critical distance from the written texts and also a better recognition of his implicit attitudes.